

Булгаков. – Волгоград : Ниж.-Волж. кн. изд-во, 1989. – 512 с.

Золотова Т.А. Мир детства и способы его воплощения в сборнике Л. Петрушевской «Настоящие сказки» / Т.А. Золотова, А.Е. Плотникова // Традиционная культура. – 2010. – № 4 (40). – С. 24-31.

Лойтер С.М. Детские страшные истории («Страшилки») / С.М. Лойтер // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов / сост. А.Ф. Белоусов. – М., 1998. – С. 67-116.

Лотман Ю.М. Избранное : в 3 т. / Ю.М. Лотман – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн : Александра, 1992. – 480 с.

Неклюдов С.Ю. Фольклор современного города / С.Ю. Неклюдов // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 5-24.

Осорица М.В. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории / М.В. Осорица // Популярная психология : хрестоматия. – М., 1990. – С. 280-289.

Пригов Д.А. Мифы и репутации : аудиоинтервью / Д.А. Пригов. – 2007 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/403682.html> (дата обращения: 29.01.2013).

Равинский Д.К. Городская мифология / Д.К. Равинский // Современный городской фольклор. – М., 2003. – С. 409-419.

Семенов В.А. Традиционная духовная культура коми-зырян: ритуал и символ : учеб. пособие по спецкурсу / В.А. Семенов. – Сыктывкар : Сыктывкар. гос. ун-т, 1991. – 79 с.

Чередникова М.П. «Голос детства из дальней дали...» (Игра, магия, миф, в детской культуре) / М.П. Чередникова. – М. : Лабиринт, 2002. – 224 с.

Шпенглер О. Закат Европы. (Из раздела «Города и народы») / О. Шпенглер // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 23-26.

КОНЦЕПТ *ИТАЛИЯ* В ТВОРЧЕСТВЕ Д. РУБИНОЙ

Д.Д. Зиятдинова

*Научный руководитель: Т.Н. Бреева,
доктор филологических наук, доцент (КФУ)*

Обращаясь в своем творчестве к концепту *Италия*, Д. Рубина во многом опирается на литературную традицию, начало которой было положено уже в XIX веке (поэзия А.С. Пушкина, И.И. Козлова, Д.М. Веневитинова, Е.А. Баратынского), согласно которой Италия воспринималась как земной рай, по определению П. Деотто, – «эстетическое пространство» [Деотто 1989]. При этом происходит включение данного «семантического ореола» в контекст авторского мифотворчества, в рамках которого итальянскому миру присваиваются чуждые ему изначально национальные приметы Своего мира.

Концепт *Италия* в творчестве Д. Рубиной складывается в целом ряде произведений – это травелоги «...Их бин нервосо!» (1999), «Вилла

«Утешение»» (2005), «Гладь озера в пасмурной мгле» (2007), «Снег в Венеции» (2012), повесть «Высокая вода венецианцев» (1999) и роман «Белая голубка Кордовы» (2009). В каждом из травелогов повествовательницей дается довольно точный маршрут путешествия, позволяющий создать панорамный образ Италии: Рим, Флоренция, Равенна, Венеция («...Их бин нервосо!»), Рим, Неаполь, Сорренто, Позитано, Амальфи, Равелло («Вилла “Утешение”»), Сорренто, Амальфи, Неаполь, Помпеи, Позитано, Ломбардия, Милан, Стреза, Мальпензе, Изола Пескатори, Орто-Сан-Джулио, Венеция, Десензано («Гладь озера в пасмурной мгле»), в то время как в повести и романе дается более «локальное» освещение отдельных топосов: Венеции («Высокая вода венецианцев»), Ватикана и альпийской части Италии («Белая голубка Кордовы»). Однако можно говорить о семантической равнозначности репрезентации концепта в различных жанровых образованиях.

Концепт *Италия* входит в выстраиваемую Д. Рубиной в творчестве пост-российского периода концептосферу *Европа*, включающую в себя также концепты *Германия*, *Голландия*, *Испания*, *Франция* и ряд микроконцептов урбанистического характера, представленных Ватиканом, Венецией и Прагой. Он организуется по структурным моделям, определяющим европейскую концептосферу в целом. За исключением концепта *Германия*, наряду с арабским миром играющего в творчестве Д. Рубиной роль абсолютного Чужого, все входящие в европейскую концептосферу концепты наделяются амбивалентной семантикой и рассматриваются через взаимодействие двух моделей: нация-двойник и нация-соперник.

Ипостась нации-двойника, делающая возможной реабилитацию европейского Иного, преодоление его чуждости, обусловливается включением его в Свой мир, обнаружением в нем национального (еврейского) компонента. Ипостась нации-соперника связывается с конфессиональной и культурной составляющими. Подобная модель – конфессиональное (–) – (–) культурное (+) – (+) «еврейский» компонент – с последующей полной (в отношении конфессионального компонента) или частичной (в отношении культурной составляющей) деконструкцией двух первых составляющих наиболее последовательно реализуется в отношении концептов *Италия* и *Испания*. Деконструкция конфессионального компонента при этом происходит через «замещенное» содержание (в отношении Испании, где ритуальные шествия утрачивают свою красочность и эстетическую привлекательность и наделяются семантикой ужасного, жуткого, пугающего и враждебного) или нагнетение негативных стереотипов (в отношении Ватикана). Так, создавая образ Ватикана, писательница весьма активно манипулирует

устоявшейся системой «негативных» гетеростереотипов, связанных с католичеством в целом и Ватиканом, в частности: содомитство, тайны, интриги, развитая шпионская сеть, жестокость, богатство.

Деконструкция конфессионального компонента происходит также через обращение к истории отношений католичества и искусства: «“Здесь бледный кардинал пронзил себя ножом...” И правильно сделал, сукин сын, заметила моя подруга, прибавляя шагу, – вымогатель, вор, бандит, вся эта коллекция картин на вилле – несправедное имущество... Я возразила, поспевая за ней, что это мог быть и другой кардинал, не Сципионе Боргезе... Все они одним миром мазаны, отвечала та, все бесстыдно обирали художников...» [Рубина 2011: 484]. Ватикан в творчестве Д. Рубиной начинает выступать в роли «убийцы» искусства («Белая голубка Кордовы»). Свидетельством этого становится история картин, хранящихся в секретной комнате: они переходили непосредственно из рук художника в руки заказчика, в роли которого выступал Святой Престол, не были атрибутированы и, скорее всего, никогда не будут. Отношение Ватикана к артефактам искусства исключительно прагматическое: они рассматриваются как выгодное вложение капитала (история скрипок Гварнери) или как средство карьерного роста (покупка картины с изображением святого, покровительствующего главному претенденту на место римского папы).

В целом, восприятие Италии через призму конфессионального оказывается внутренне конфликтным из-за связанной с ним дисгармоничности, вносимой в облик «страны, где гармонично все: рельеф, природа, архитектура, национальный характер» [Рубина 2011: 617]. Возникает дисгармоничность существующего и его оценки в религии; богатства, красоты мира Италии и аскетизма, к жизни в котором призывает католичество: «Скульптуры прославляли поэтапно всю жизнь того же святого Франциска, который – посреди всей этой немыслимой красоты – упорно призывал отказаться от мирских благ и любого имущества. Признаться, его проповедь была мне глубоко чужда. Я человек вещный, с детства осязательно-восторженно принимаю мир *человечества создающего...*» [Рубина 2011: 630; выделено автором. – Д.З.]; «Повсюду на этом куцем, но познавательном маршруте вас подкарауливают назидательные таблички, воспевающие – если уместно так выразиться именно здесь – безмолвие. “В молчании небес я обрел свое счастье...” “В тишине лесов я взывал к тебе, Господи, и возрадовался...” – в этом духе, столь же обнадеживающее и, боюсь, столь же безнадежное...» [Рубина 2011: 629-630].

Наиболее показательными примерами этого дисгармоничного соседства природного и конфессионального становятся монастырь

бенедиктинцев, расположенный на одном из островов озера Орта, и образ монахини, давшей обет молчания: «Я подняла голову и встретила взглядом с пожилой монахиней в высоком окне одного из монастырских зданий. Очень симпатичная, с круглым опрятным лицом, она стояла, подняв руки, – видимо, собиралась прикрыть ставни. Я махнула ей и крикнула радостное “бонжорно!” – на которое она не могла ответить, лишь глазами улыбнулась, очень белой рукой потянув на себя тяжелый черный ставень...» [Рубина 2011: 630].

В отношении культурной составляющей модели репрезентации концепта *Италия* в творчестве Д. Рубиной следует отметить ее редуцированность и амбивалентность. Знаком этого становится и выбранная писательницей «персонификация» итальянского текста, традиционная для травелогов Д. Рубиной. Так, в концепте *Франция* такой личностью выступает Ван Гог, в микроконцепте *Прага* – Ф. Кафка. Для Италии такой личностью становится Леонардо да Винчи, «гений изобретательства смертоносных орудий и создания божественных холстов» [Рубина 2011: 625], отрывок из письма которого использован писательницей в травелог «Гладь озера в пасмурной мгле». Отражением амбивалентной природы также может служить упомянутый в травелог прием «сфумато», автором которого является да Винчи, «когда свет и тень, двигаясь навстречу друг другу, окутывают предметы светящейся дымкой, погружают в некий световоздушный коктейль...» [Рубина 2011: 625].

Сохраняя позитивное наполнение, культурная составляющая концепта *Италия* в то же время подвергается деконструкции через ее восприятия в контексте «коммерческого» проекта, когда возникает манипулирование культурным и историческим наследием (ярким примером этого становится венецианский карнавал). «Коммерческое» восприятие культуры ведет к утверждению ее сценичности, карнавальности¹, переходу в «бренд». Отражением этого становится

¹ В творчестве Д. Рубиной наблюдается дифференцированное восприятие феномена карнавальности. Так, карнавальность (в бахтинском смысле) может быть призмой восприятия мира в целом, когда сама жизнь воспринимается как карнавал, мир как сценическая площадка, в данном случае не возникает негативной коннотации. Актуальность такого восприятия мира для Рубиной в 1990-е гг. обусловлена и адаптацией к новой социокультурной реальности; наиболее показательны в этом отношении рассказы «Под знаком карнавала» (1996), «Чем бы заняться?» (1998). Данный тип карнавальности в большей степени присущ национальному миру Израиля. Однако есть иной вариант репрезентации карнавальности, в «испанском» («Последний кабан из лесов Понтаведра. Испанская сюита», 1998) и «венецианском» («Высокая вода венецианцев», «Снег в Венеции») текстах, когда карнавальность, сближаясь с маскарадностью (Венеция) или

«разыгрывание» итальянцами своего прошлого (легионеры у Колизея, кавалеры в венецианском кафе «Флориан»). «Разыгрывание» при этом противопоставляется «проживанию» культуры. Героем, реализующим вторую модель поведения в контексте все того же итальянского мира, становится «италоман, итало-маньяк, итало-фанат» [Рубина 2011: 321] Александр Окунь. Примером этой модели становится организованный им ужин в итальянском стиле («...Выпивать и закусывать...»).

Наиболее масштабным «коммерческим» проектом современной Италии становится венецианский карнавал. Обращение к его прошлому – «Это в былые времена романтика карнавала чего-то стоила... Демоны Хаоса выходили из подполья... летели все тормоза, все сословные предрассудки. Вихри темной воли закруживали город. И тогда уж ни патриция, ни инквизитора, ни конюха, ни монаха... Ни жены, ни мужа, ни любимого... Воздух был пропитан запахом вендетты! Треуголка на голове, шпага и черный плащ наемного убийцы, безликая “ларва” на лицо – вот она, твоя личная смертельная игра, твой образ небытия, твои призраки ночи в свете факелов...» [Рубина 2012] – и настоящему («развлекуха для богатых иностранцев» [Рубина 2012], «профанация великой темы. И грандиозные деньги, вколоченные в туристический проект» [Рубина 2012]) наиболее ярко демонстрирует утрату культурной жизнью Италии самодостаточного статуса.

Отражением «профанации» «смертельной игры» прошлого становится травестированное разыгрывание трагедии Шекспира «Отелло», когда Отелло оказывается «ташкентским грэком», Дездемона – аферистской, а само действие, утрачивая трагизм, оборачивается фарсом. Принимает в этом представлении участие и повествовательница, угроза которой вызвать милицию (действие происходит в Венеции!) спасает «Дездемону» от смерти.

Происходит также фиксация профанации самой идеи масочности, когда маска совпадает с реальным лицом: «Двое туристов в костюмах японских самураев... вернулись, услышав вопли, ...и когда для удобства сняли маски, оказались – как в дурном сне – как раз японцами, мужчиной и женщиной неопределенного возраста. Что само по себе привело меня в оторопь: приехать на венецианский карнавал, чтобы вырядиться собой?» [Рубина 2012].

Карнавальность становится частью современной рекламы: «На соседней площади процветал модный магазин-галерея, где дизайнерскую одежду представляли забавные манекены: вырезанные из фанеры и искусно раскрашенные венецианские дожи в чем мать родила. Вполне исторические лица, о чем свидетельствовали таблички: почтенные старцы

сценичностью (Испания), приобретает негативную, смертельную семантику.

Леонардо Лоредано, Франческо Донато, Себастьяно Веньер и Марк Антонио Тривизани стояли в коротких распахнутых туниках и в дамских туфлях на высоких каблуках. Их жилистые ноги и козлиные бородки в сочетании с женской грудью, вероятно, должны были что-то означать и символизировать – не саму ли идею карнавала, стирающего без следа приметы лица и пола?» [Рубина 2012]. Данный пример может быть рассмотрен и как знак тотальности карнавальнoй стихии, захватывающей все сферы жизни, в том числе и сферы, далекие от культуры, но, в целом, использование карнавальнoго в таком контексте, на наш взгляд, свидетельствует все же о ее вторичности и переходе в положение объекта манипулирования. Кульминацией подобного «использования культуры» становится чек в кафе «Флориан»: «Кофе – 2 шт. живая музыка – 2 шт.» [Рубина 2012].

Реанимация культурной составляющей происходит через обращение к точке зрения Иного, способного «оживить» культуру Италии, вернуть ей самоценный статус. Так, «эстетическое» восприятие пространства сохраняется через сознание повествовательницы – цитатность (обращение к блоковской «Равенне»: «Ты, как младенец, спишь, Равенна,/ У сонной вечности в руках» [Рубина 2011: 319], гумилевской «Вилле Боргезе»: «В аллеях сумрачных затерянные пары/ Так по-осеннему тревожны и бледны» [Рубина 2011: 483], «Здесь принцы грезили о крови и железе,/ А девы нежные о счастии вдвоем,/ Здесь бледный кардинал пронзил себя ножом...», «Но дальше, призраки! Над виллою Боргезе/ Сквозь тучи золотом блеснула вышина, –/ То учит забывать встающая луна...» [Рубина 2011: 484]) и ассоциативность ее мышления («На обратном пути из Неаполя я узнавала в пассажирах загородной электрички персонажей картин Тициана, Караваджо, Рафаэля, Луки Джордано – в кольцах мелких кудрей, пунцовых на просвет; в той самой темно-рыжей масти, которой сопутствует легкое покраснение век и кончика носа»).

Реабилитация итальянского мира происходит через третий, национальный, компонент модели репрезентации концепта *Италия*. Реализация еврейской составляющей происходит на двух уровнях: этническом и хронотопическом, а также через поиск в пространстве Италии «своих» знаков (нетрадиционность которых для итальянского текста обуславливает и декларативность утверждаемой тождественности национального (еврейского) и итальянского), что ведет к включению в итальянский текст таких «локусов», как синагога («...Их бин нервосо!») и гетто («Гладь озера в пасмурной мгле», «Высокая вода венецианцев»): «Треть итальянцев – евреи. Смотришь на такого и понимаешь, что никем другим, кроме как евреем, этот человек быть не может. Вторая треть – люди, подозрительно похожие на евреев. Смотришь и думаешь – это,

вероятно, итальянец. Но вполне бы мог быть евреем. Наконец, последняя треть – совершенно не похожие на евреев люди. Смотришь и думаешь – вряд ли это итальянец. Скорее всего, японский турист» [Рубина 2011: 316]; «В лепке характерных черт национальных типов принимали участие и диалекты не столь классических провинций. Иначе трудно было объяснить срезанные подбородки и унылые носы нескольких неприметных личностей позади нас» [Рубина 2011: 618].

В рассказе «Вилла “Утешение”» соединение еврейского и итальянского происходит на уровне сюжета: Мария, владелица виллы, где останавливается повествовательница во время своего путешествия по Италии, оказывается внучкой одесского негоцианта и возлюбленной еврея Шимона, их дочь Сандра – «типичная израильская девочка»: «Я с любопытством глядела на эти увертки, гримасы, на бурю кудрей типичной израильской девочки – рыжую отару овец на горном склоне, воспетую еще царем Соломоном в “Песне Песней”») [Рубина 2011: 500].

Помимо этого, реабилитация итальянского мира происходит также через фиксацию доминирующей в нем вертикальной организации пространства. Оно роднит Италию и Израиль, это «среда обитания Человека Горного, веками приспособленного ограничивать свои движения вширь. Вертикаль – доминанта здешнего существования» [Рубина 2011: 621]. При этом для писательницы подобная организация пространства связывается с определенным типом ментальности: «наличие некоего возвышения не скажу – обуславливает, но располагает к поискам в собственной душе не скажу – вершин, но возвышенностей, да. Так что я вижу прямую зависимость религиозного состояния общества от рельефа местности. Вероятно, с вершин уместнее взывать к Богу» [Рубина 2011: 276-277].

Однако в отношении Италии возникает скорее нереализованный диалог (или диалог земли с Богом, но не человека с Богом), знаком чего становится то, что «недоказанные» Помпеи продолжают свое существование. Так, способность к диалогу с Всевышним становится способом разведения итальянского и национального; Д. Рубина отмечает параллель между уничтоженными городами в Италии и Израиле, позволяющую выявить специфику национального (еврейского) мировосприятия: «Я думала о нашем древнем Содоме и всех его обитателях, размолотых в мелкую соль, в кипящую соль порока. И о Помпеях, о городе, пожранном лавой, но как бы недоказанном, восставшем из пепла в своей прельстительной красоте. Думала о разном отношении разных народов к наказанию, к явной каре небес» [Рубина 2011: 620]. Возникающий при этом мотив любования смертью сближает итальянский и испанский миры: «Было что-то протivoестественное не в

линиях этих тел, а в том, что *еще живые* люди с жадным любопытством глазели на образ древней смерти... *Обнажение казни*, воссоздание длящейся Божьей кары, наказания зла, и деловитая торговля пороком...» [Рубина 2011: 619; выделено автором. – Д.З.]. Свидетельством продолжающейся жизни Помпеи становится «эротический антураж» ресторана, куда заходят герои, и увиденная повествовательницей сцена на перроне: «На скамейке полулежало странное существо – вероятно, местная достопримечательность. Я до сих пор не очень разбираюсь в типах этих отклонений – трансвестит или транссексуал: сапожки на каблуках, на тонкой фигуре джинсы в обтяжку. Лицо – острое, синеватое, забеленное» [Рубина 2011: 619].

Таким образом, концепт *Италия* в творчестве Д. Рубиной сохраняет амбивалентность, присущую европейской концептосфере в целом. Его негативное наполнение связывается с конфессиональной составляющей, деконструкция которой происходит через нагнетение негативных стереотипов и авторское видение истории отношений католичества и искусства. Культурный компонент репрезентации концепта также наделяется амбивалентной семантикой: сохраняя позитивное значение, он, вместе с тем, включается в коммерческий проект, утрачивая свою самооценку и витальность. Реабилитация концепта происходит через третью составляющую модели, связанную с фиксацией этнической и хронотопической тождественности итальянского и национального мира.

Список литературы

Деотто П. Материалы для изучения итальянского текста в русской культуре / П. Деотто // *Slavica tergestina*. – 1998. – № 6 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2261/1/08.pdf> (дата обращения: 28.01.2013).

Рубина Д. Полн. собр. рассказов в одном томе / Дина Рубина. – М. : Эксмо, 2011. – 736 с.

Рубина Д. Снег в Венеции / Дина Рубина // Рубина Д. Окна. – М. : Эксмо, 2012 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/367026/read#t4> (дата обращения: 28.01.2013).

КНИГА СТИХОВ «ЭРОС» ВЯЧ. ИВАНОВА В АСПЕКТЕ ПСИХОАНАЛИЗА З. ФРЕЙДА

Л.В. Маштакова

*Научный руководитель: Е.К. Созина,
доктор филологических наук, профессор (УрФУ)*

Феномен русского символизма, безусловно, связан с различными научными и культурными течениями начала XX века. Одной из